



La Symphonie en ré mineur

de G. M. Witkowski

* * *

La Symphonie en *ré* mineur de G. M. Witkowski achève, par Lyon, une tournée victorieuse commencée en 1902 ; sur les instances de nombreux abonnés des Grands-Concerts, M. Witkowski a consenti à porter son œuvre au programme d'un des concerts de la Société qu'il a fondée et qu'il dirige avec tant de talent, d'ardeur et aussi de succès. Nous pourrons entendre cet ouvrage considérable mercredi prochain, en même temps qu'une nouvelle audition de la scène religieuse de Parsifal, dans une séance supplémentaire donnée au profit de l'orchestre.

La Symphonie en *ré* mineur fut jouée pour la première fois au mois de décembre 1901 à la *Société nationale de musique* sous la direction de Vincent d'Indy, puis successivement à Angers, Bruxelles (concert Ysaye), Monte-Carlo, Aix-les-Bains, Nancy... et de nouveau à Paris, aux Concerts Lamoureux, le 25 octobre 1903 (1). Depuis, elle a été jouée très souvent en France, en Allemagne et aux Etats-Unis. Nous devons l'entendre à Lyon au mois de mai 1904, à un des concerts organisés au Grand-Théâtre par M. Flon ; et, à cette époque, j'en avais publié une analyse schématique que je reproduis plus loin. Malheureusement, pour des raisons administratives, le concert préparé

(1) V. dans le n^o 2 de la *Revue Musicale de Lyon* (27 octobre 1903) des extraits des journaux parisiens sur la symphonie de Witkowski.

n'eut pas lieu, et, de la sorte, c'est seulement cinq ans après sa création à Paris que l'œuvre de notre éminent compatriote arrive à Lyon.

* * *

Dans son allure générale, la symphonie en *ré* mineur ne diffère pas sensiblement des formes consacrées par Beethoven, et élargies par les compositeurs modernes, César Franck, Vincent d'Indy, Ernest Chausson. Le compositeur a mis tout son effort, non pas dans l'emploi d'un ou de plusieurs thèmes essentiels planant sur l'œuvre entière et s'en révélant en quelque sorte comme l'âme, système employé notamment dans l'œuvre de Franck que nous applaudissons mercredi, mais dans la réalisation d'une forme cyclique poussée jusqu'à ses plus extrêmes limites.

Le thème breton qui s'expose aux basses après l'introduction forme en effet la base de la composition tout entière, et fournit par ses divers éléments mélodiques plus ou moins transformés le point de départ de toutes les idées de l'œuvre ; c'est, pourrait-on dire, le tronc d'où vont pousser en se ramifiant les différentes branches de l'arbre sonore ; et, dans l'œuvre entière, aucun thème ne se développera qui n'ait une parenté plus ou moins proche avec le thème principal.

Je m'efforcerai de juger, dimanche prochain, la valeur de ce système rigoureux qui est loin d'être un procédé stérile comme on pourrait le croire d'après un examen superficiel.

La Symphonie en *ré* mineur comprend trois parties : un premier mouvement *Animé* précédé d'une introduction lente, un deuxième, *Très lent*, et un finale *Animé*.

Le thème principal, base de la symphonie tout entière, d'où naîtront tous les éléments mélodiques de l'œuvre, est un chant



populaire breton, d'origine liturgique, que M. Bourgault-Ducou-

dray a publié dans son recueil de mélodies populaires de la Basse-Bretagne.

A. Lent et solennel. — Animé.

Le premier mouvement (*lent et solennel*) forme introduction, et ses premières mesures, chantées par tout l'orchestre, font sentir le thème principal dans ses deux périodes constitutives, puis, sur une large mélodie du quatuor, le cor anglais, le cor et la clarinette précisent peu à peu le thème principal, et une accélération du mouvement conduit rapidement à l'*Animé*.

Le thème, exposé dans la tonalité de *ré* mineur par les violoncelles et les bassons, puis par les violons, s'impose alors fortement avec son allure nettement liturgique, et, après un retour tumultueux donné par toutes les forces de l'orchestre, une ingénieuse transformation nous mène par une série de modulations à une deuxième idée qui, doucement chantée par le hautbois,



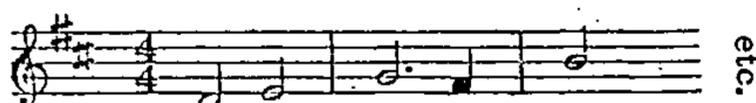
semble toute nouvelle alors qu'elle n'est que la transcription en *la* majeur des dernières mesures du chant populaire. Le quatuor la prend à son tour, puis, brusquement, elle est interrompue par une variante en *ré* bémol dite par le violon solo, gracieuse arabe se déroulant sur les syncopes des flûtes et des clarinettes qui ramènent rapidement à la tonalité de *la*, puis à un retour à l'introduction solennellement chanté par les cuivres et l'harmonie.

Après un développement très serré où se croisent, s'entrecroisent et se superposent tous les éléments précédents, le thème breton reparaît dans sa tonalité primitive (*ré* mineur), mais dans un rythme nouveau : le quatuor le martèle fortement tandis qu'une trompette, dans le registre grave, l'accentue sèchement, puis trompettes, cors et bassons, en reprennent une nouvelle transformation sous forme canonique, échangeant ainsi une véritable conversation soutenue par d'étincelants arpèges des harpes. Enfin, après un retour de la deuxième idée en *ré* majeur, éclate aux cuivres le thème de l'introduction souligné par les

trilles des bois et de rapides gammes du quatuor, et la première partie s'achève par un souvenir plus calme de l'animé.

B. Très lent.

Une large et expressive phrase en *sol* majeur dont le début a une parenté évidente avec le choral, apparaît lentement chantée



par le quatuor. A cette phrase d'une ampleur remarquable succède un gracieux épisode, dialogue entre une flûte et une clarinette dont les modulations ramènent le développement de la première phrase. Le quatuor seul la reprend, puis le hautbois et enfin tout l'orchestre. . . . Les sonorités se calment ; la phrase se désagrège peu à peu, n'est bientôt plus qu'un simple dessin mélancolique de quelques notes que réduisent encore, en se répondant, la clarinette, le hautbois et la flûte sur de larges tenues du quatuor. Puis le mouvement renaît sur les battues progressives des cordes ramenant aux basses de l'orchestre la phrase du début que soutiennent de discrets dessins des hautbois et de la clarinette enlacés, et, tandis que les violons reprennent largement la mélodie principale, l'épisode s'y superpose chanté par tous les bois ; enfin, après un dernier rappel au cor et au violoncelle de l'épisode en valeurs augmentées, le morceau s'éteint pianissimo.

Cette partie, la plus mélodique de l'œuvre, semble plus douce encore après l'austérité du premier mouvement ; mais ce n'est qu'un instant de repos car, avec la troisième partie, nous sommes emportés dans un mouvement rapide, à travers les variations les plus intéressantes et les modulations les plus inattendues jusqu'à la conclusion éclatante de l'œuvre.

C. Animé.

Ce dernier mouvement, qui rappelle l'ancienne forme du *rondo*, est constitué par une série de variations rythmiques du thème principal.

Dès le début, apparaît aux altos dans la tonalité primitive de *ré* mineur, le thème populaire breton. Transcrit note pour note

il change complètement de caractère grâce à une simple déformation dynamique. Il revêt en effet une allure très franche de danse populaire scandée de façon particulière dans un rythme à 7/4.



De l'alto, il passe aux seconds violons, puis aux premiers et ne tarde pas à se transformer en une autre figure rythmique ternaire que souligne un charmant contre-sujet du hautbois. Une troisième variation, élargissement du rythme précédent, forme le début d'une phrase syncopée chaleureusement dite par le qua-



tuor ; le développement amène encore trois nouveaux rythmes dont l'instrumentation est du plus curieux effet et nous reconduit dans la tonalité de *ré* mineur. L'ingéniosité du compositeur qui, dans cette partie, a poussé à l'extrême les déformations rythmiques et tonales, se manifeste alors pleinement dans la dernière partie de ce mouvement, point culminant de toute l'œuvre : là, le thème fondamental se superpose trois fois à lui-même, rythmé normalement par les bois et la harpe, chanté en valeurs augmentées par les basses, et en valeurs diminuées par les trompettes alternant avec le quatuor. Après l'éclat de cette partie d'un mouvement très élargi reparait la phrase expressive du quatuor, puis le morceau, après quelques truculences des bassons, des trompettes et des cors, se termine sur un large rappel du thème principal (1).

LÉON VALLAS.



(1) Il a été publié, chez Durand, en même temps que la partition d'orchestre, une réduction pour piano à quatre mains.



Vingt-cinq ans de "Musique classique"

A LYON

* * *

M. Théodore Vautier vient de faire paraître, en un volume, les programmes des séances données depuis sa fondation par la *Société Lyonnaise de Musique classique*, à la direction de laquelle il prit toujours une part très active (1).

Ce recueil est d'un grand intérêt historique ; il résume en effet l'histoire de la musique de chambre à Lyon pendant les vingt-cinq dernières années (1879-1906), car les concerts de la Société de musique classique furent presque les seuls qui présentèrent, dans des conditions satisfaisantes et presque toujours parfaites, les œuvres des Maîtres, et l'on peut presque négliger les autres moindres tentatives qui échouèrent généralement dès leur début.

La Société de musique classique fut fondée en 1879. Elle réunissait un comité de vingt membres fondateurs comprenant notamment le Docteur Henri Coutagne, le Docteur Flory Rebatel, tous deux décédés, et M. Vautier. Elle choisit des artistes pour former un quatuor à archets permanent auxquels devaient se joindre d'autres musiciens de la ville pour l'exécution des quintettes, sextuors, etc. Ce quatuor comprenait à l'origine MM. Ten Have, A. Bedetti, Bay et Merlen (à ce dernier succéda M. Viereck). Cette organisation, qui permettait de donner huit concerts par saison, dura pendant neuf années et ne cessa qu'à la suite du départ de M. Ten Have.

(1) *Société Lyonnaise de Musique classique 1879-1906. Programmes des séances* publiés par Th. Vautier, l'un des membres fondateurs de la Société, vol. de 176 p.

A cette époque (1888), la Société fit appel, pour les séances dont le nombre annuel fut réduit à quatre, aux principaux virtuoses de France et de l'étranger, solistes ou quartettistes. Jusqu'en 1895, à ces artistes se joignaient quelques musiciens de notre ville ; mais, depuis dix ans, l'élément lyonnais a complètement disparu (1).

On peut dire que tous les grands virtuoses et les principales sociétés de quatuor défilèrent sur la scène de la petite Salle Philharmonique du quai Saint-Antoine, où furent données, dès l'origine, et ont encore lieu toutes les séances de la Société. Parmi les plus célèbres, citons les Quatuors Bolonais, Hugo Heermann, Marsick, Marteau, de Paris, Rosé, Tchèque, Zimmer ; les Trios de Francfort et Meininger ; les pianistes d'Albert, Bauer, Busoni, Cortot, Diémer, de Greef, Malats, Paderewski, Planté, Philipp, Pugno, Risler, Mmes Roger-Miclos et Clotilde Kleeberg ; les violonistes Capet, Crickboom, Geloso, Hubay, Joachim, Marteau, Marsik, Ondricek, Sarasate, Thibaud, Thomson, Jean Ten Have, Ysaye.

On ne peut donc que féliciter vivement la Société de musique du choix de ses virtuoses dont quelques-uns furent rappelés plusieurs années de suite. Par contre, il est nécessaire, je crois, d'adresser des critiques concernant le choix des œuvres et l'orientation artistique de la Société, d'autant plus que, dans son intéressante préface, M. Vautier, tout en reconnaissant qu'il eut parfois à tenir compte du répertoire et des tendances des artistes engagés, déclare que, dans l'ensemble, la Société put faire prévaloir son choix dans la composition des programmes.

Malgré son titre, la Société ne se proposait pas exclusivement de faire entendre des œuvres classiques ; son but était d'établir sur des bases solides et durables des auditions publiques de musique de chambre en général, œuvres tant modernes qu'anciennes. Une telle Société, infiniment louable en soi et d'ailleurs sérieu-

(1) Parmi les artistes lyonnais qui prirent part à ces séances, on peut citer :
Pianistes. — Mlle Jeanne Sorbier, Mme Ribes, MM. Jemain et Paul Trillat.
Violonistes, altistes et violoncellistes. — MM. Aimé Gros, Fichet, Lespinasse, Lévy, Roposte, Vanel, Pio Bedetti, Ugo Bedetti, Bonino, Maturini.
Instruments à vent. — MM. Mazier, Nauwelaers et Ritter, flûtistes ; MM. Fargues, Cornillou, Gauny et Reine, hautboïstes ; MM. Bidegain, Gorron, Perpignan et Pourteau, clarinettistes ; MM. Perrachio, Schneegans et Terraire, bassonistes ; MM. Bontoux, Gastaldi, de Grom, Rotonod, Schweitzer et Tracol, cornistes ; M. Tamburini, trompette.

sement constituée puisque ses membres fondateurs s'engageaient à combler les déficits possibles, se devait d'établir et de s'imposer un programme, une ligne de conduite ; or, il ne semble pas qu'une méthode ait été suivie précisément dans cette organisation.

Reportons-nous en effet à l'examen détaillé des programmes.

En vingt-cinq années, les œuvres d'une centaine de compositeurs ont été exécutées. Parmi ceux-ci, les plus souvent joués sont Beethoven (48 œuvres), Chopin (45), Schumann (33), Liszt (27), Bach et Mendelssohn (21), Rubinstein (18), Mozart et Schubert (16), Brahms (15), Saint-Saëns (14), Haydn (13)...

Ces chiffres imposants sont un peu trompeurs, car, si l'on examine la liste des œuvres de chaque compositeur, on arrive à des conclusions peu satisfaisantes pour l'école classique.

Ainsi Beethoven, malgré ses 48 œuvres, est incomplètement représenté. Si tous ses quatuors, sauf le 16^e (op. 135) et la *Grande Fugue*, ont été joués et à plusieurs reprises, onze sonates pour piano seulement sur 32 ont été exécutées (telle comme l'*Appassionata* furent entendus 7 fois), et, des dix sonates pour piano et violon, deux seulement furent portées au programme : l'op. 30 n^o 2 (5 fois) et...naturellement, la *Sonate à Kreutzer* (7 fois). De même, on ne peut avoir qu'une bien faible idée des œuvres pour clavier de Bach grâce aux quelques compositions exécutées par la Société, d'autant plus que plusieurs de celles-ci ne sont que des transcriptions. De Mozart, cinq quatuors, tous joués plusieurs fois, deux quintettes, un trio, une seule sonate pour violon et piano, une seule pour piano. Enfin on ne trouve pas une fois le nom de Philippe-Emmanuel Bach, le véritable créateur de la sonate moderne.

La riche école de nos clavecinistes français est représentée seulement par une petite pièce de Couperin, une de Daquin, une de Rameau.

L'école romantique allemande est assez bien représentée avec Mendelssohn, Schubert et Schumann.

Mais c'est surtout la musique moderne qui est extrêmement négligée : Les Russes sont représentés principalement par une œuvre de chacun des compositeurs Arensky, Borodine, Cui, Glazounow, Tschai kowsky, et par un grand nombre d'ouvrages de Rubinstein (cinq quatuors, trois quintettes, deux trios,

cinq sonates, ce qui est peut-être excessif) ; la musique allemande, après Liszt et Brahms, est totalement négligée ; enfin, si Nowégiens et Tchèques sont suffisamment représentés par Grieg (3 sonates piano et violon) et Sinding, d'une part, Bendl Smetana et Dvorak d'autre part, notre musique française contemporaine est presque laissée de côté, et c'est là la critique essentielle que j'adresserai à la Société des concerts classiques. De César Franck, ni le quintette, ni le quatuor, mais seulement sa sonate pour piano et violon (4 fois) et *Prélude, Choral et Fugue* (3 fois) ; d'Ernest Chausson, rien ; de Lekeu, rien encore ; de Debussy, une œuvrette pour piano (*Arabesque*) et son quatuor joué seulement cet hiver ; et le nom du plus illustre représentant actuel de la musique de chambre, Vincent d'Indy, n'a paru qu'une fois sur les programmes, avec une simple œuvrette pour piano, la valse *Laufenburg*, jouée par M. Malats en 1905.

Cette absence complète des œuvres les plus significatives de l'école française est presque invraisemblable, dira-t-on... Que l'on consulte la table des œuvres jouées soigneusement établie, et l'on verra que tout cela est exact. Une telle lacune est vraiment regrettable, et l'on peut sans trop de sévérité déclarer excessive cette négligence. D'autant plus que la place qui aurait dû être réservée à nos musiciens, Franck, d'Indy, Lekeu, Chausson, Debussy..., fut encombrée par une masse de compositions inutiles, médiocres ou pires.

Ainsi une institution, excellente en principe, est devenue presque entièrement inutile par la faute des organisateurs. Plusieurs de ceux-ci furent sans doute mécontents de cet état de choses si l'on s'en rapporte aux remaniements du comité des fondateurs, remaniements assez importants comme le montrent les listes publiées en tête du Livre d'or de la Société.

Il eût été, je crois, facile aux directeurs de la Société de musique classique d'établir le plan général d'un répertoire très éclectique comportant, par exemple, pour les deux tiers, les œuvres classiques (et dans cette catégorie je comprends les œuvres de Schubert, Schumann, etc...,) et, pour un autre tiers, les compositions modernes et contemporaines choisies soigneusement parmi les meilleures des différentes écoles. De la sorte, notre école contemporaine, la plus vigoureuse actuellement, eût été suffisamment représentée. Le répertoire des virtuoses ou des quartettistes est en général assez vaste pour que cette répartition

ne soit pas impossible. Il aurait surtout fallu écarter systématiquement toutes les compositions médiocres, c'est-à-dire celles qui n'apportent aucun élément nouveau et qui ne sont que des rééditions mal venues ou des déformations maladroites des œuvres de premier ordre, et de la sorte, trente ou quarante pour cent des compositeurs fêtés dans les concerts classiques n'auraient jamais paru sur les programmes.

* * *

Dans les premières années de la Société, qui furent, avec peu d'éclat sans doute, les meilleures et les plus fructueuses au point de vue artistique grâce surtout à l'ardeur de M. Ten Have, les concerts classiques lyonnais étaient une entreprise vraiment populaire et digne d'intérêt. Huit concerts par an pour un prix d'abonnement de vingt-cinq francs, c'était fort bien, et l'œuvre d'éducation des amateurs pouvait s'accomplir dans de satisfaisantes conditions. Mais, lorsque le nombre des concerts fut réduit de moitié, le prix des abonnements, étant maintenu, devint beaucoup trop élevé (on me pardonnera ces considérations commerciales : je les crois essentielles), d'autant plus que les affiches des concerts portaient toujours, comme indication de prix d'entrée pour une seule audition, le chiffre de dix francs. Eh ! bien, il y a toute une catégorie d'amateurs, catégorie nombreuse et intéressante, qui ne peut pas, qui ne peut jamais sacrifier une telle somme au concert le plus intéressant. Ce prix, très élevé, d'entrée aux concerts de musique de chambre se généralisa d'ailleurs, et je me rappelle le temps peu lointain, où, jeune étudiant affamé de musique, j'avais pris l'habitude, pour ne pas avoir de regrets, de ne jamais lire une seule des affiches souvent fort alléchantes des petits concerts, certain que j'étais de trouver au bas une indication financière qui ne pouvait trouver place dans mon budget.

Et ainsi — on trouvera peut-être cette conclusion excessive — la Société de musique classique, organisant des fêtes réservées à un petit nombre de privilégiés, a complètement détourné le grand public des concerts de musique de chambre. Et cet état de choses est d'autant plus regrettable qu'il faudrait actuellement plusieurs années pour donner aux amateurs de musique le goût d'une forme d'art qu'ils ignorent trop souvent.

Il est à craindre que la Société de musique classique, dont le nombre des abonnés diminue d'ailleurs chaque année avec une rapidité extrême, continue avec obstination son système et ses errements. Pourtant, je lui proposerai une modification dans sa manière d'agir qui infuserait une nouvelle vie à son organisme défaillant. Il s'agirait de la popularisation de ses concerts.

La Société des Grands Concerts a établi des abonnements de quinze francs donnant droit à sept concerts d'orchestre pendant la saison actuelle; elle a dû refuser du monde. Pourquoi la Société de musique classique n'établirait-elle pas à dix francs ses abonnements donnant droit aux quatre concerts annuels. Elle pourrait arriver, après un an ou deux, à réunir trois cent cinquante abonnés — la Salle Philharmonique tient près de 400 places — et pourrait tabler, dès lors, sur un budget de 3.500 francs qui lui suffirait sans doute et que pourrait compléter l'appoint généreux des fondateurs. Et je crois que les musiciens dévoués qui se sont engagés à solder, chaque année, le déficit de leur société préféreraient que leurs versements annuels servissent à l'éducation et à la joie artistiques de trois cents amateurs plutôt qu'à la vague satisfaction de trente habitués.

On pourra objecter qu'il faudrait, pour retenir trois ou quatre cents abonnés, établir des programmes moyens, sages et un peu réactionnaires pouvant convenir à une mentalité musicale moyenne. — Je ne le crois pas. Notre ami Witkowski a montré victorieusement que l'on peut imposer à un public peu préparé les œuvres d'orchestre les plus neuves, et j'ai de bonnes raisons d'affirmer qu'il en est de même pour la musique de chambre.

Il se produit actuellement, à Lyon, une véritable renaissance musicale dont les heureux symptômes sont bien réconfortants : il serait regrettable que la Société de musique classique achevât sans soubresauts sa navrante agonie tandis que, autour d'elle, tout revit et qu'une nouvelle sève gonfle et revivifie tous les organismes artistiques.

LÉON VALLAS.





Un Lied d'Ernest Chausson

* * *

Le Courrier Musical a publié, à plusieurs reprises, de personnelles impressions de concert notées par M. Camille Mauclair. D'une série de Notes prises au concert (Courrier Musical du 1^{er} mars 1905), nous extrayons celle-ci qui est consacrée à un Lied d'Ernest Chausson, les Heures, un des trois Poèmes chantés au récent concert de la Revue Musicale de Lyon.

L'ancienneté m'agrée de cette salle Pleyel très blanche, aux rinceaux sobrement soulignés d'or, rectangulaire et nue, au bout de laquelle le noir piano surélevé se dresse ; devant lui, à cette place même, Chopin s'assit jadis. Je suppose ses sombres yeux, ses cheveux tremblants, toute cette élégance défaite et lasse, de l'habit romantique, ce salut un peu égaré, ces longues mains de phtisique pleines de rêves, et je songe...

Ce soir, au lieu du douloureux fantôme que j'imagine, une cantatrice se lève, diaphane et toute de satin, comme pour figurer son âme. Elle chante des lieder d'Ernest Chausson. Alors je revois mon ami que j'aimais bien, et si j'étais seul ici je pleurerais.

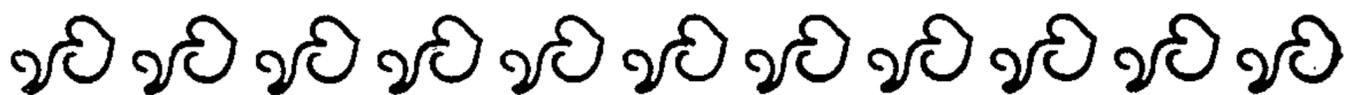
Elle en chante un qui n'est qu'un sanglot, rythmé par des cloches en sourdine. Cela s'appelle *les Heures*, et ce sont quatre strophes sur deux rimes toujours pareilles, obsédantes, douces et terribles. Je les ai écrites autrefois et je me souviens comment. J'avais vu Chausson dans l'après-midi et il m'avait dit : « Vous devriez m'écrire un lied sur des rimes répétées. Venez ce soir, je vous jouerai du Franck. » Je fis ce poème en rentrant chez moi, puis, après dîner, j'allai passer la soirée chez mon ami. Je lui lus ces vers. Il se mit au piano, et il improvisa cette musique. C'est une des plus belles choses qu'il ait faites, et un modèle d'identité du sentiment, du rythme, du chant syllabique, avec leur traduction musicale. Il a mis toute la tristesse infinie de son âme, qui

était une des plus pures que j'aie jamais connues avec celle de Mallarmé.

Je repense à tout cela dans ma stalle, tandis que cette femme blanche, nimbée de cheveux dorés, chante *les Heures* et n'est elle-même qu'une « Heure au pâle sourire ». Et j'entends la voix même de mon ami, il me semble qu'elle sort de la tombe, et mon cœur est mordu d'un regret violent, et j'ai beaucoup de pitié dans les yeux. Comme sa musique a prolongé mes pauvres mots ! Comme il a bien enrichi de tout son génie cette humble petite plainte, et que la musique est puissante : Mon ami, je vous vois encore à demi-tourné, dans votre grand salon solitaire, dans la maison endormie — car nous avions causé tard ce soir-là, et vous jouiez en sourdine, et nous parlions bas et cœur à cœur. Derrière vous il y avait sur la muraille un grand portrait d'Eugène Carrière où vous étiez debout auprès de votre femme en robe claire et de vos beaux enfants attentifs. Et vous me disiez doucement, réel et vivant sur ce fond magistral et tendre : « Est-ce bien cela ? Cela vous plaît-il ? » Et moi, ému, je vous ait dit après un long instant, et d'une voix mal assurée : « Oui, c'est bien cela... merci... c'est très beau... » Alors vous avez souri avec une mélancolie légère, car vous ne croyiez jamais que c'était bien, ce que vous faisiez. Maintenant, mon ami, voilà que cette heure que nous passâmes ensemble revit et s'éternise, voilà que cette chanteuse tremble, et que tous ceux-ci autour de moi sont touchés. Mais vous, vous-même, est-ce que vous n'êtes pas avec nous ce soir ? Oh ! je ne cherche pas sur la petite scène. Vous ne vous montriez jamais. Seulement, peut-être que derrière moi, dans l'extrême coin sombre, tout au fond, en me retournant je rencontrerais votre regard brun et vague... Et j'ai un peu froid, et de peur de rompre le charme d'une illusion chère, comme le brisent les applaudissements, je n'ose pas bouger de ma place, tandis que s'enfuit la femme blanche et scintillante que je confonds avec votre souvenir...

CAMILLE MAUCLAIR.





A travers la Presse



APHRODITE à l'Opéra-Comique



L'Opéra-Comique a donné, mardi, la première représentation d'*Aphrodite*, pièce musicale en cinq actes et sept tableaux d'après le roman de M. Pierre Louys, par M. Louis de Grammont, musique de M. Camille Erlanger.

Le célèbre roman n'a subi que très peu de transformations. L'action, on se le rappelle, se passe à Alexandrie, à l'époque de la décadence grecque, l'intrigue puise son principe dramatique dans le désir exprimé par Chrysis de posséder un collier, un peigne et un miroir que Démétrios se procure en commettant successivement un vol, un assassinat et un sacrilège.

Il est difficile de se faire une idée précise du poème et de la musique en lisant les comptes rendus parus dans les différents journaux quotidiens. Pour les uns, le livret est excellent, pour les autres, détestable ; quelques critiques déclarent la musique admirable, quelques autres la déclarent mauvaise ou médiocre . . .

M. Gaston Carraud, le distingué critique de la *Liberté*, chante la louange de M. Erlanger et trouve le livret très mal établi.

Je voudrais, écrit-il, comme les spectateurs de l'Opéra-Comique hier, n'avoir qu'à m'abandonner au charme d'une voluptueuse atmosphère musicale, d'un spectacle d'admirable beauté, à m'en laisser griser, à publier bruyamment la joie de mon oreille et de mon œil. Mais le rôle du critique est de toujours se gêner son plaisir, et de gêner celui des autres (qui ont bien raison d'ailleurs, quand ils ne se laissent point faire !). Et M. Erlanger est un musicien d'une valeur trop haute ; l'opiniâtre loyauté et l'art de son effort témoignent trop de conscience

d'un idéal précis, et le plus noble, pour qu'on puisse avec lui se contenter de louer la réussite de tel ou tel morceau. Sa conception réfléchie du théâtre lyrique n'est point d'une distraction d'après-dîner, où l'on goûte mollement d'intermittentes sensualités. On lui doit de juger l'ensemble de son œuvre, et l'idée qu'elle signifie.

De toutes ses partitions, je pense qu'*Aphrodite* est la plus accomplie, par le caractère et l'unité du style, par la recherche de l'écriture et de l'instrumentation, par le mouvement, et par les proportions. Je ne pense pas que ce soit la plus heureuse. Et ce n'est point du tout sa faute.

M. Carraud analyse longuement la pièce de M. de Grammont, et, après en avoir relevé les défauts, il ajoute :

Si j'en laisse voir quelque irritation, c'est par la plus sympathique estime pour M. Erlanger. Un autre eût tranquillement profité des qualités extérieures de ce livret. M. Erlanger, en toutes choses, cherche l'âme. Il est parvenu à bien caractériser Chrysis, qui reste, quoique sommairement exprimée, un symbole assez significatif du caprice dominateur et cruel de la femme, et de sa sensuelle inconscience. Mais que faire de l'irresponsable Démétrios ? Parmi les personnages accessoires, le musicien pourra-t-il trouver — les deux petites joueuses de flûte à part, trop fugaces ! — de ces silhouettes comme il nous avait montré, dans le *Juif Polonais*, qu'il les savait dessiner ? Et c'est sans doute pourquoi *Aphrodite*, avec toute sa couleur et son mouvement, laisse quelque impression de monotonie. Un seul personnage y existe : et son seul sentiment la remplit toute entière.

La musique de M. Erlanger reste résolument thématique — mais clairement, et sans puérils excès — et d'une écriture tout harmonique. Je trouve qu'elle a réalisé, dans son instrumentation, un grand progrès : elle a plus de légèreté, de fluidité, de nervosité, de délicatesse ; une élégance plus détendue ; plus de raffinement aussi. La sonorité — avec un peu d'abus de la trompette bouchée, plaie de l'orchestre moderne ! — est quelquefois violente, mais point épaisse ; elle a toujours de la vie, et, très souvent des douceurs chatoyantes dont le charme est très grand.

Peut-être M. Erlanger pourrait-il porter plus d'attention encore à ses transitions, leur donner plus d'air, et surtout tirer meilleur parti des couleurs tonales. Je ne veux pas dire que les tonalités ne soient pas suffisamment affirmées et variées dans son ouvrage, mais seulement qu'elles ont une valeur propre qui peut, par oppositions, retours ou gradations rationnelles, prendre plus de relief.

La seule critique sérieuse que je ferais touche à la déclamation, qui ne me paraît favorable ni au chant ni à la diction.

Je sais un gré infini à M. Erlanger d'avoir si modérément usé des prétendues reconstitutions de musiques orientales ou antiques. Parmi ses thèmes originaux, vous retrouverez avec curiosité celui de Iavêh, du *Fils de l'Etoile*, et dans le thème d'Aphrodite quelque chose de celui des Esprits de l'erreur. Vous remarquerez la tendresse un peu morbide du motif géminé des joueuses de flûte, qui forme un exquis lever de rideau ; l'allure nonchalante, insinuante et perverse, avec son déhanchement chromatique du motif de Chrysis ; son entrée, au premier acte, rappelée par le violon solo dans le prélude du quatrième, est délicieuse, et si prenante la séduction de ses discours à Démétrios. Et si le librettiste a imposé le traditionnel « duo d'amour » à double effet — l'effet est très grand : — une nuance de passion professionnelle, à la fois experte et brutale, y est justement indiquée.

Mais deux grandes pages de la partition sont supérieures. D'abord la scène de l'orgie, terminée en crucifixion, ou la sadique union de l'horreur sanglante, avec la volupté effrénée est célébrée avec une violence et un éclat frappants. Je lui ai entendu reprocher quelque vulgarité ; mais dans quel monde, je vous prie, cela se passe-t-il ?

Je préfère encore les deux tableaux du premier acte, où, sans enphase sans cris, poétiquement, naturellement, M. Erlanger a su toucher jusqu'aux larmes.

Dans l'*Echo de Paris*, un intérim remplaçant M. Gauthier-Villars ne se compromet pas : ses vagues appréciations ne signifient pas grand chose.

M. Camille Erlanger a écrit une partition chaude, vibrante, colorée. Il a su créer, dès le premier acte, par le caractère des phrases mélodiques et grâce aux ressources d'une palette orchestrale d'une remarquable richesse, une atmosphère lumineuse et une ambiance de grâce voluptueuse et légère. Le rôle de Chrysis est d'une couleur orientale tout à fait séduisante, le caractère félin du personnage s'y marque de l'on ne sait quelle férocité inconsciente. Parmi les pages de cette belle et curieuse partition, qui ont, à la première audition, le plus vivement impressionné le public, nous noterons au hasard du souvenir : la gracieuse mélodie des petites joueuses de flûte, l'amusant babil des courtisanes, la scène de la chiromancienne et tout le dialogue entre Chrysis et Démétrios, si mouvementé et plein d'ingénieuses trouvailles, qui termine le premier tableau ; le large chœur d'adoration et la scène des offrandes à l'acte du Temple, le tumulte violent et emporté de l'Orgie, coupé par le poétique intermède de la danse de Théano, et qui s'achève de la façon la plus poignante par la crucifixion ; au tableau suivant, le duo dans lequel les strophes ardentes du Cantique des Cantiques passent des lèvres de Chrysis à celles de

Démétrios; la mort touchante de la courtisane; enfin, la plaintive mélodie murmurée à l'acte final par les joueuses de flûte. En un mot, M. Camille Erlanger s'est montré musicien aussi inspiré que savant.

M. Gabriel Fauré, d'ordinaire très indulgent, fait de nombreuses restrictions sur la composition de M. Erlanger :

C'est une époque singulièrement savoureuse que M. Erlanger avait à dépeindre. Époque à la fois raffinée et barbare : barbare par l'excès même de son raffinement.

L'intrigue, si poétique, si dramatique soit-elle, n'est ici, en quelque sorte, que l'accessoire; et la matière vivante de l'action, — ce en quoi elle se distingue de toute autre, — est précisément celle qui ne se résoud ni en gestes, ni en paroles, car elle est l'ambiance même où se meuvent les personnages.

M. Erlanger a imaginé une fin toute différente à son intervention de musicien. Il a voulu donner à l'œuvre, par la musique, une raison en quelque sorte philosophique ou, du moins, humaine; il a prétendu révéler par des sons le drame intérieur, le conflit des âmes, alors que la pensée du poète avait été toute différente. L'un avait, par un groupement d'épisodes pittoresques, par des touches légères, par le charme d'un langage coloré, essayé de reconstituer une époque infiniment séduisante; l'autre a voulu relier entre eux ces divers éléments et en faire un drame de l'âme. Or, je ne crois pas que ce soit la fin de la musique de devenir, en quelque sorte, la raison raisonneuse de la poésie. Elle ne saurait, sous cette forme, qu'alourdir l'action et empêcher la poésie de se dégager librement, M. Erlanger en a jugé autrement et, sans doute, a-t-il d'excellentes raisons d'agir ainsi.

Il a donc imaginé, pour *Aphrodite*, une série de motifs conducteurs, les uns purement expressifs, — parmi ceux-ci, et pour n'en plus parler, un thème bien désagréablement accompagné par de grimaçantes quintes, — les autres rythmiques. Il les a variés, combinés, développés avec une maîtrise incontestable et a donné à son ouvrage un caractère musical extrêmement sérieux, mais non exempt, malheureusement, de monotonie.

D'autre part, est-il bien certain que le joli conte de M. Pierre Louys ait exigé un appareil si imposant?

Peut-être une partition plus discrète, où le compositeur n'eût eu d'autre objet que la musique même, eût-elle été plus évocatrice du milieu.

Transformés ainsi que l'a fait M. Erlanger, les caractères des personnages prennent un relief tellement accentué qu'il les rend méconnaissables; et en admettant même qu'une fatalité pèse sur ces personnages,

il faut avouer que, dessinés aussi nettement, ils ne semblent agir ni humainement, ni logiquement.

Ce qui rend ce procédé plus fâcheux encore, c'est que la lecture de la partition révèle, chez M. Erlanger la pleine conscience de l'atmosphère musicale qu'exigeait la pièce. Il a même trouvé, pour l'exprimer, des accents parfois heureux; mais le désir de créer un drame où la philosophie de la musique ait la plus grande part, l'a entraîné à composer un drame infiniment trop grave pour un sujet où la poésie seule pouvait avoir des exigences.

Ces indices précieux que je viens de signaler se manifestent en plusieurs pages de la partition. Au premier acte d'abord, très vivant et d'une agréable couleur musicale, avec le joli duo des deux joueuses de flûte, dont la ligne mélodique si amoureusement infléchie détermine une atmosphère charmante; dans la plus grande partie de l'acte du temple, avec ses ensembles vocaux peut-être plus singuliers qu'agréables; dans la scène de la mort de Chrysis, simple d'accent et où la seule force de la poésie fait naître l'émotion; dans la scène de l'ensevelissement enfin. Là reparaissent, exquises, les petites joueuses de flûtes; là, des voix lointaines redisent alternativement, dans les brumes de la nuit, le dernier chant d'amour de deux enfants. Ce tableau musical est d'une poésie ravissante.

Et je ne veux pas oublier l'épisode de Myrtho et de Rhodis, d'un charme si impressionnant et qui vaut plus à lui seul que bien des pages tendant à une plus haute portée.

M. Alfred Bruneau, dans le *Matin*, profite de l'occasion pour protester contre les tendances du livre de M. Louys et faire des déclarations philosophiques et sociales sur le progrès, qui — comme la vérité — est en marche, et que rien n'arrêtera. Le compositeur de l'*Enfant-Roi* se ressent fortement de sa collaboration avec l'auteur de *Fécondité* :

« Les théories de M. Louys témoignent d'une immense et franche haine contre la vie, la vie que tout artiste devrait passionnément adorer, puisqu'elle est sa seule et unique inspiratrice, la vie éternellement jeune et, par cela même, éternellement splendide. Celle que nous vivons à présent n'a-t-elle pas sa beauté, sa joie, sa noblesse, sa grandeur, sa philosophie. Regretter les siècles morts, souhaiter leur résurrection, c'est nier le progrès continuellement en marche, la nature sans cesse renaissante, c'est, pour un créateur, abdiquer son individualité, c'est reculer au lieu d'avancer... »

« Par bonheur, la musique a de quoi nous séduire davantage. Elle garde, de la première à la dernière note, une tenue remarquable, et,

bien qu'elle ait à lutter contre les défauts fonciers du livret, elle me semble, en somme, digne de son auteur, ce qui, à mes yeux, signifie beaucoup, car j'ai une haute opinion du talent de M. Erlanger. Peut-être l'abus des modes orientaux lui prête-t-elle une couleur trop uniforme : peut-être la violence tragique et douloureuse de son expression l'empêche-t-elle trop souvent d'avoir la grâce alanguie, la mollesse malade qui caractérise Chrysis et ses compagnes ; peut-être l'idée de meurtre, de barbarie et d'horreur y domine-t-elle trop et y étouffe-t-elle avec une excessive fréquence l'idée de sensualité, d'impudeur et d'allégresse... Il n'en est pas moins vrai que certaines pages de cette musique, pages de charme pervers, pages d'énergie brutale, pages d'éclat éblouissant, ont conquis le public et déterminé le succès. Il y a une subtilité délicate dans la demande de trois cadeaux, une rudesse superbe dans le tableau de l'orgie chez Bacchis, une flamme magnifique dans le duo d'amour qu'interrompent les cris du peuple. Et il me serait aisé de citer d'autres passages encore qui m'ont frappé, captivé par l'ingéniosité de leur arrangement et de leur instrumentation.

La *Libre Parole* dont l'esthétique musicale, comme sa politique, est avant tout antisémite, déclare sans ambages :

Ce qui est défectueux dans cette *Aphrodite*, c'est la musique. Un Verdi, un Massenet, avec leur tempérament particulier, eussent tout de même fait surgir de ce sujet une partition d'un relief puissant. M. Erlanger n'a fait preuve que d'impuissance et d'incohérence. Sa musique pleure devant tant d'éclatant soleil ; ses amoureux hululent idiotement dans ce pays de passion ardente. Il y a tout un côté de décadence et de corruption dorée et sémitique qu'un musicien juif eût dû, semble-t-il, comprendre et rendre avec une certaine puissance. Pas du tout ! cet Hébreu semble n'avoir jeté sur toutes ces clartés vibrantes que les bitumes de la mer Morte.

A peine peut-on retenir le chœur à Vénus, au deuxième tableau, où court une sorte d'ardeur brutale et sensuelle, et le dessin d'orchestre au basson, qui accompagne, au premier acte, l'énumération des conditions de Chrysis. Tout le reste stagne en une symphonie criarde, monotone, dénuée d'idée.

Enfin, il convient de citer, pour terminer cette rapide revue de la Presse quotidienne, d'enregistrer l'aveu de M. Nozière, critique *musical* du *Gil Blas* :

Je n'ai point la compétence nécessaire pour parler de la *technique* de M. Camille Erlanger. Son orchestration m'a paru ingénieuse, riche et

parfois un peu lourde. La mélancolie de certaines phrases m'a rappelé parfois l'inspiration de *Tristan et Isolde*. Mais l'œuvre m'a paru originale, puissante et claire. J'ai pris grand plaisir à l'entendre. Je le dis naïvement ; je ne suis qu'un spectateur de bonne volonté. A défaut de science, j'ai du moins le mérite de ma sincérité.

Cet aveu dénué d'artifice n'est-il pas touchant. La critique musicale est vraiment bien représentée au *Gil Blas*!

* * *

Si les critiques n'ont pu se mettre d'accord sur les mérites de l'œuvre, il ont du moins tous noté le luxe des décors et de la mise en scène, le charme de l'interprétation.

Mlle Garden sut, paraît-il, être toute la Chrysis du roman : ardente, fine, coquette et mystérieuse, impérieuse et subtile, toute grâce devant la mort comme devant l'amour ; si artiste dans son attitude, si musicale dans son chant... Le principal rôle d'homme était confié au ténor Léon Beyle, et presque toute la troupe féminine de l'Opéra-Comique était employée à l'interprétation des innombrables petits rôles.

B



Chronique Lyonnaise



GRAND-THÉÂTRE



Le Postillon de Longjumeau

Nous suivions en automobile, Vallas et moi, voici quatre ans bientôt, la route de Paris à Orléans, et après une nuit passée dans une auberge au pied de cette tour de Montihéry où se déroule une des scènes les plus ingénieuses du romanesque *Monte-Cristo*, nous avons traversé Etampes, célèbre par son Académie, et Arpajon où Labiche situa l'action de sa *Grammaire*, et nous commençons à trouver cette route vraiment fertile en souvenirs classiques, quand, sur la place d'un petit village, nous découvrîmes un monument de proportions médiocres, mais d'un goût charmant, et d'une originalité ravissante. Devant une colonne surmontée d'un buste pas plus gros que le poing, un élégant postillon cambrait sa taille svelte, la main armée d'un fouet, le chef couvert de la traditionnelle coiffure haute. Le buste était celui d'Adolphe Adam. Nous étions à Longjumeau,

Il y a, je crois bien, plus de poésie et de charme dans cette apparition d'une statuette gracieuse entrevue sur cette place de village, que dans l'œuvre d'un maître dont les fidèles aujourd'hui se font rares. Adolphe Adam joua de 1825 à 1856 dans le vaudeville, l'opéra-comique et la pièce à couplets, un rôle analogue à celui de Scribe pour la comédie en tous genres : comme le père de tant d'ingénieurs, d'ingénues, de colonels et de veuves riches et consolables, Adam se recommandait par sa facilité féconde, sa bonne volonté toujours disposée à amuser et à plaire, nullement amie des œuvres fortes et complexes qui ne s'imposent qu'avec le temps et l'effort. Il fut le fournisseur atti-

tré de l'Opéra-Comique, l'auteur en vogue dont les théâtres de Londres et de Berlin s'arrachaient les compositions, jusqu'au jour où, las de se partager entre des scènes diverses, il créa un théâtre pour lui tout seul, et s'institua directeur du Lyrique. Il renouvela pour quelques années, mais avec moins de mérite, le miracle accompli sous le règne de Louis XIV par Lulli au Théâtre de la Cour ; il fut l'auteur unique, et pendant plusieurs années, ses œuvres tinrent seules l'affiche. Mais il était, paraît-il, moins bon administrateur que compositeur fécond ; le Théâtre-Lyrique succomba et Adam fut ruiné. Dans ses derniers jours, il en était arrivé aux plus misérables besognes : il se fit musicographe et critique d'art.

De ce qu'il fit, peu de choses surnagent, et encore sent-on bien que les rares survivants sont atteints dans leurs œuvres vives. *Le Chalet* vient encore de temps à autre légitimer le maintien du prix des places en ajoutant un acte surrétogatoire à des spectacles trop courts ; il est ici le complément ordinaire de la *Fille du Régiment*, et sert par comparaison à faire éclater le modernisme de *Tiphaine*. Il faut nommer encore *Si j'étais Roi* dont certaines pages sont vraiment bien gentilles. Et puis, j'avoue que lorsque j'aurai cité le *Bijou perdu*, la *Poupée de Nuremberg* et la *Reine d'un jour*, je serai au bout de ma science, et il me faut aller très au fond du casier où gisent mes notes les plus poussiéreuses pour retrouver les noms de *Pierre et Catherine*, du *Brasseur de Preston* et du *Fidèle Berger*. Pour le reste, consultez les diverses encyclopédies musicales ou autres, vous n'en saurez pas davantage : *etiam periere ruinae* ; les noms à peine survivent, des musiques il n'est plus question.

Le Postillon de Longjumeau date de 1836 (l'année glorieuse entre toutes qui vit naître *les Huguenots*). Vous plaît-il de connaître la trame du scénario dessiné par MM. Adolphe de Leuwen et Brunswick. Ce n'est ni très fort, ni très compliqué. Un jeune postillon, beau comme les amours, se marie avec une petite paysanne qui l'adore. D'ailleurs, toutes les femmes l'adorent, et c'est lui-même qui prend soin de nous en instruire. Mais comme on achève de célébrer les noces, et au moment où l'heureux époux, qui vient d'ailleurs de manifester des regrets aussi vifs que déplacés pour sa feuée vie de garçon, va rejoindre sa conjointe, arrive un seigneur dont la chaise de poste verse au tournant prochain. Il va falloir que le postillon monte en selle dès que Biju, le charron, aura remis la voiture en état. Mais, en attendant, il chante aux invités de la noce l'histoire du « Postillon de Longjumeau ». Il se trouve que sa voix possède les plus rares qualités propres à pousser aux sommets de la gloire un ténor d'opéra. Tout justement, le gentilhomme de la chaise est le surintendant des plaisirs de Sa Majesté Louis XV, à la recherche d'un premier rôle pour le théâtre du roi. Il engage séance tenante le galant postillon qui, après s'être fait prier, tout juste autant

qu'il couvient, abandonne sa femme, qui ne l'est pas encore tout à fait, et s'en va chercher la gloire à Paris.

Dix ans après (fâcheux mépris de la seconde des trois unités), le postillon est devenu le célèbre Saint-Phar ; son épouse s'est métamorphosée (Dieu sait par quel processus !) en une Madame de La Tour (La Tour prend garde... à ta vertu). Ils se rencontrent ; Madeleine n'a jamais cessé d'aimer le beau conquérant que les duchesses se disputent aujourd'hui comme autrefois les gardeuses de dindons. Quant à Saint-Phar, il n'a pas reconnu son ancienne promise dans la pseudo-grande dame, mais il en devient éperdument épris, parce qu'elle lui rappelle imprécisément d'anciens souvenirs assez doux, et aussi parce qu'il s'éprend éperdument avec une extrême facilité. Mme de La Tour joue à la femme vertueuse, elle ne cédera qu'après le sacrement. Saint-Phar qui redoute un procès en bigamie, imagine avec Biju, qui fait aussi partie de la troupe lyrique, un mariage simulé et un ecclésiastique travesti. Mais le surintendant qui jadis découvrit le ténor au village, et qui maintenant est amoureux de Mme de La Tour, surprend cette intrigue en écoutant aux portes. Il perdra son rival, en éloignant le faux prêtre qu'on remplacera par un authentique chapelain. Saint-Phar sera bigame, et pendu, comme le prescrit la loi.

Naturellement, tout s'arrange, Saint-Phar n'est pas bigame puisqu'il a épousé sa propre femme. Il reconnaît Madeleine et lui jure un amour éternel, qui durera bien une semaine ou deux.

A cette petite pochade Louis XV, gentiment rococo et tout à fait sans prétention, se joint une musique faite de couplets, plutôt disséminés, passablement vulgaires, mais parfois assez gais. Castil-Blaze, parlant de je ne sais quel air d'Adam, à propos des *Hussards de Berchini*, je crois (au fait, c'était peut-être bien Scudo), disait : « Cette musique est franche, mais assez commune ; c'est du meilleur style d'Adam. » Le compliment est d'une extrême galanterie ; je m'y rallie bien volontiers. Le manque de distinction est en effet le caractère dominant de cette mélodie facile, et si l'on excepte les célèbres couplets : « Oh ! oh ! oh ! qu'il était beau le postillon de Longjumeau », le motif « Mon petit mari », le trio « Pendu, pendu », et l'air assez drôle, de la Tourterelle, au second acte (et encore, je fais la part large), cette partition n'est vraiment pas très riche en choses neuves, originales et inspirées. Ce qui m'y plaît surtout, c'est la joyeuse parodie des stupidités italiennes, dans les couplets bouffés : « Combattons, chantons ! » Il y a là un excellent pastiche de l'opéra du genre Spontini-Bellini-Rossini-Donizetti, comparable à ce spirituel second acte du *Maître de Chapelle*, ou à ces délicieuses parodies dues à Offenbach et qui s'intitulent : *Pomme d'api* et *Monsieur Choufleuri*. Il est seulement regrettable que, percevant si clairement les ridicules des compositeurs transalpins, Adam soit tombé d'une façon à peu près constante dans des vices analogues.

Au fond, le *Postillon de Longjumeau* n'appartient pas à la catégorie de l'opéra comique et ne se rattache pas à la tradition des Boieldieu, des Paer et des Méhul, moins encore à celle des Mozart, des Cimarosa et des Paisiello. Il n'est comparable ni à cette exquise *Dame Blanche*, ni à cette adorable *Gioconda*, ni à ce délice qu'est la *Serva Padrona*. Il est plutôt l'intermédiaire entre la pure buffa italienne (qui est simplement le théâtre de la foire) et l'opérette française du second empire. Il participe abondamment aux défauts des *Crispino* et des *Léandres* et médiocrement aux qualités comiques de *Tromb-al-Cazar* et de *Ba-ta-Clan*. Par la lourde bouffonnerie des scènes parlées, par l'insuffisance notoire de sa musique, il sent l'improvisation des arlequinades napolitaines, il se rapproche surtout du vaudeville à couplets que Scribe pondit à la grosse. Nous l'avons entendu comme un avant-goût de la saison d'opérette que l'on annonce au Grand-Théâtre. La comparaison avec les œuvres mêmes de Lecocq, de Serpette ou d'Audran, ne pourra que le faire pâlir.

M. Geyre jouait agréablement le rôle du Postillon. Il a fait montre d'une étoffe vocale étonnamment ample en comparaison de son ordinaire parcimonie : il a, comme toujours, été parfait dans les demi-teintes et les finesses nuancées où il excelle. Enfin, il a joué dans la très bonne tradition de l'opéra comique. Mme Fobis lui faisait très gentiment vis-à-vis dans le rôle de Madeleine. MM. Dubois et Van Laer se sont partagé le surplus des applaudissements, qui eussent été copieux, je pense, si les banquettes eussent été un peu moins tristement dégarnies. La recette du *Postillon* comptera en effet parmi les plus piteusement lamentables de la saison.

EDMOND LOCARD.

Le Crépuscule des Dieux.

La première représentation du *Crépuscule des Dieux*, insuffisamment mis au point, ne peut guère compter que comme une répétition générale. Nous attendrons les auditions suivantes pour donner un compte rendu détaillé, que nos lecteurs trouveront dans le prochain numéro.



LES CONCERTS

* * *

Société des Grands Concerts

(Sixième concert, 28 mars)

Cette soirée de mercredi fut une brillante clôture des concerts de l'abonnement de la première saison, demi-clôture seulement puisque, mercredi prochain, nous pourrons applaudir encore l'orchestre Witkowski dans un concert supplémentaire.

Deux belles attractions au programme : une grande œuvre, la symphonie de César Franck ; un grand artiste, le violoniste Jacques Thibaud.

Je crois que l'ensemble du public ne fut pas également enthousiasmé par la symphonie de Franck, et je comprends parfaitement l'impression de fatigue légère que plus d'un auditeur a dû ressentir à l'audition de ce chef-d'œuvre. C'est que cette vaste composition n'est pas, comme tant d'œuvres anémiques, d'une simplicité extrême ; elle renferme trop de musique, — elle en est pour ainsi dire congestionnée, — pour être d'une compréhension très facile, et, de telles pages, plusieurs auditions sont nécessaires pour saisir nettement leur développement, pour en percevoir toutes les beautés.

Pourtant que de splendeurs ! Le *lento* du début qui fait entendre la redoutable interrogation du quatuor beethovénien : « *Muss es sein ?* » rencontre imprévue ou cherchée (Vincent d'Indy n'osa jamais demander à son Maître un éclaircissement à ce sujet) ; thème expressif qui deviendra le thème rythmique de l'*allegro* ; cet *allegro* développant la phrase de Beethoven dans un mouvement farouche et s'opposant au thème de foi clamé par tout l'orchestre qu'il semble illuminer d'une clarté éblouissante ; curieux effet de clair-obscur que renouvellent en l'estompant les retours ébauchés du thème au cor, au hautbois, à la flûte. Et ce thème se réduit peu à peu en passant aux différents pupitres du quatuor, s'obstine à reparaître en fragments, semble ne pouvoir se décider à disparaître.

L'*andantino* est sans doute la partie la plus facile à suivre : Exposé tranquillement d'abord par la harpe et les pizzicati du quatuor, le thème s'affirme dans sa teinte délicieusement mélancolique en passant au cor anglais qui la répète deux fois. Puis, aux violons naît une agitation imprévue ; le frissonnement des cordes en sourdine rappelle l'enlèvement de Psyché par les zéphirs ; c'est le *scherzo* qui apparaît pendant que l'*allegretto* continue son mouvement calme et que le motif

mélancolique chante encore aux bois. Sonorité exquise, douceur prenante, originalité extrême.

Enfin, le troisième mouvement, chant de triomphe et d'allégresse que traversent des souvenirs des autres parties de l'œuvre, conclusion sonore et éclatante de cette admirable symphonie.

Ce qui étonne l'auditeur non préparé, c'est, comme je le disais plus haut, l'excès même de musique : les thèmes sont très nombreux et très divers malgré leur parenté ; la mélodie déborde, pleine d'effusion et de lyrisme ; les inspirations les plus suaves et les plus charmantes abondent ; les développements en sont conduits avec une technique extraordinaire, un art prodigieux ; le contrepoint en est extrêmement fouillé, parfois trop chargé ; en somme la symphonie en *ré* mineur peut sembler à quelques personnes trop copieuse et trop nourrissante.

Et aussi la symphonie est longue, très longue, surtout dans son premier mouvement : la répétition identique de l'introduction à une tierce mineure d'intervalle est pour beaucoup dans cette impression : ce retour, reprise dans une tonalité différente, est un peu inutile car l'exposition est assez claire et assez frappante.

Il y a aussi beaucoup de musique dans cette œuvre en raison d'une orchestration très chargée. Le contrepoint franckiste veut utiliser continuellement tous les pupitres et l'instrumentation est, de la sorte, généralement lourde ; d'autant plus que là, comme dans les autres œuvres de Franck, les basses sont toujours pesantes (le guide-roppe de Jean d'Udine !), les parties trop continuellement redoublées ; les cuivres maladroits ponctuent les temps forts avec une insistance fâcheuse, ou chantent des canons sans légèreté) surtout à la fin de l'introduction, canon entre trombones, violoncelles, contrebasses, et trompettes et piano) ; les pistons en particulier jettent une note vulgaire à laquelle les compositeurs actuels ont heureusement renoncé. Pourtant quels progrès ne remarque-t-on pas en comparant la Symphonie avec *Rédemption* !

Malgré ces quelques imperfections, la Symphonie de Franck, avec ses merveilleuses qualités, reste une œuvre de premier ordre, la plus grandiose, peut-être, qui ait été écrite depuis Beethoven. Tandis que les compositeurs allemands au cours du siècle dernier, de Mendelssohn à Bruckner, se contentaient de refaire, sans génie, des symphonies d'après Beethoven, Franck sut écrire une œuvre entièrement nouvelle et pourtant très classique. Magnifique exposé de la forme cyclique, la Symphonie en *ré* mineur fut un modèle parfait pour tous nos musiciens actuels, d'Indy, Chausson, Magnard, Witkowski, Ropartz, qui développèrent à leur tour, d'après leurs idées personnelles, la forme laissée par leur Maître. Et ce ne sera pas le moindre intérêt du prochain concert que l'audition de la symphonie écrite par un des plus jeunes compositeurs de l'école franckiste.

L'interprétation de l'œuvre difficile de Franck fut excellente, à part quelques défaillances du premier cor, bien excusables si l'on remarque la tessiture de sa partie. Witkowski la conduisit avec l'ardeur et l'émotion d'un disciple fervent.

* * *

Jacques Thibaud, dans le 3^e concerto de Saint-Saëns, fut une douce compensation pour les amateurs qui trouvent trop ardue la Symphonie de Franck. Ce fut pour tout le monde un délice de réentendre le jeune charmeur qui, à vingt-cinq ans, jouit d'une célébrité universelle.

Charme, Jacques Thibaud l'est par toutes ses qualités de virtuose et de musicien : charme d'une sonorité exquise, charme d'un mécanisme facile, d'une technique aisée, charme d'une interprétation toujours musicale, d'un style parfait. Grâce à lui, chacun put écouter avec plaisir le concerto de Saint-Saëns où la facilité et la clarté de l'écriture le disputent à la banalité des idées. (Il ne faut pas oublier que le Maître de *Samson et Dalila* est le musicien de la *Splendeur vide* !) J'ai même trouvé délicieux le thème banalement séraphique du troisième mouvement, qui se rappelle *Parsifal*, de même que d'autres thèmes de la même œuvre se souviennent nettement de motifs entendus un peu partout.

Mais surtout Jacques Thibaud se fit apprécier et acclamer avec enthousiasme dans le Prélude et la fugue de la première sonate de Bach pour violon seul, dont il fit ressortir merveilleusement la paradoxale polyphonie, et dans la romance en *fa* de Beethoven qu'il phrasa avec un charme et une ampleur indicibles.

Cet artiste parfait n'a qu'un seul défaut : un usage excessif de ce qu'on appelle, en langage technique, le port de voix, et, en bon français, le degueulando. Mais je vous assure que ce léger défaut, le critique le plus grincheux le remarque à peine tant on est conquis par les admirables qualités du violoniste.

Et aussi, ce qu'il faut remarquer chez Jacques Thibaud, c'est que ce rare virtuose est un vrai musicien qui se refuse complètement à jouer les œuvres mauvaises, dont abusent si souvent les violonistes ; il devrait même, dit-il, exister des lois interdisant l'exécution publique de certaines compositions qu'il qualifie « musiques d'hippodrome. » Le fait est assez peu fréquent pour être signalé.

* * *

Le concert avait débuté par l'ouverture d'*Egmont*, qui me semble être l'ouverture la plus belle de Beethoven, et avait été terminé par la première audition du ballet du *Prince Igor*, où, à défaut de Borodine, on trouve du moins des thèmes slaves d'un charme réel et l'orchestration très personnelle et très brillante de Rimsky-Korsakow.

LÉON VALLAS.

Concert de la « Revue Musicale »

La sixième heure de musique moderne de la *Revue Musicale de Lyon* aura lieu Samedi prochain, à 8 h. 3/4, salle de la rue Vauban. Elle sera entièrement consacrée à un récital de Lieder donné par Mme de Lestang. Au programme : Audition intégrale de l'*Amour et la vie d'une femme* de Schumann, et de la *Bonne chanson* de Gabriel Fauré; mélodies de César Franck, Vincent d'Indy, Ernest Chausson, Claude Debussy, Maurice Ravel et Déodat de Séverac.

Il sera établi un contrôle à l'entrée de la salle.



ÉCHOS



LA PASSION SELON SAINT MATHIEU A GENÈVE.

On annonce pour le Vendredi Saint, 13 avril, et pour le Samedi Saint, deux auditions de la *Passion selon St Mathieu* de J.-S. Bach au Victoria-Hall de Genève.

Ces deux concerts auront lieu sous la direction de M. Otto Barblan avec le concours de Mme Auguez de Montalant, Mlle Camilla Landi, M. Emile Cazeneuve et M. Louis Frolich, des orchestre du Grand-Théâtre et du Conservatoire. (La *Passion* est écrite pour soli, double chœur, double orchestre et orgue).

Nous pensons intéresser quelques-uns de nos lecteurs en leur signalant ces auditions exceptionnelles auxquels un certain nombre de Lyonnais se rendront certainement. (La location est ouverte, à partir de demain, chez M. Rotschy, Corraterie, 22. Prix des places de 1 à 6 francs.

Le concert du Vendredi Saint aura lieu à 2 h. 1/2; celui du Samedi à 8 h. du soir.



LA TAXE DE REMPLACEMENT A MARSEILLE.

Le conseil municipal vient de voter comme taxe de remplacement une taxe sur les recettes des théâtres égale au droit des pauvres actuellement perçu.

Ce vote a fort ému tous les directeurs des théâtres et établissements musicaux de Marseille, qui se sont réunis, et ont décidé de s'opposer par tous les moyens à l'application de la nouvelle taxe, estimant que cet impôt les mettrait dans l'impossibilité absolue de poursuivre leur exploitation.

Comme sanction à cette décision, les directeurs ont décidé, en outre, de former un syndicat dont le directeur du Gymnase a été nommé président, et qui menace de fermer tous les théâtres et établissements, si le préfet approuve la délibération du conseil municipal.

Ajoutons qu'une délégation des directeurs de théâtres non subventionnés s'est rendue à la préfecture, pour exposer au préfet les doléances des intéressés.

Le préfet a reconnu que le cas des directeurs méritait d'être pris en considération, et leur a demandé de rédiger leur protestation par écrit, afin qu'il puisse la transmettre au Conseil d'Etat.



APPOINTEMENTS D'ARTISTES.

Au cours de la saison qui finit à l'Opéra Métropolitain de New-York, les appointements du ténor Caruso se sont élevés à la somme colossale de 575.000 francs, ce qui bat le record qu'avait jusqu'ici détenu M. Jean de Reské.



M^{me} FÉLIA LITVINNE

Du *Salut Public* :

Mme Félia Litvinne, la grande artiste à qui la soirée de gala de l'Association de la Presse lyonnaise a dû, jeudi dernier, un si vif éclat, va reprendre demain soir le rôle de Brünnhild dans le *Crépuscule des Dieux*, de Wagner.

Mme Litvinne est russe, ainsi que l'indique la désinence de son nom ; mais elle procède aussi de notre race, et par là, sans doute, s'explique le double caractère de son talent à la fois vigoureux et délic. Son éducation artistique n'a pas été moins complexe. Née à Saint-Pétersbourg d'un père slave et d'une mère canadienne française, elle a fait ses premières études de chant sous la direction de Mme Barthe-Banderaly, et elle a été formée à l'expression dramatique par son beau-frère Edouard

de Reszké, qui a épousé sa sœur, et par Victor Maurel, le célèbre baryton. De son origine slave, elle tient la stature imposante, la voix robuste et résistante, qui se rencontre fréquemment chez les Russes ; de son origine française, elle a le sens de la mesure, la sobriété et la distinction de style, qui sont dans les instincts et dans les traditions de notre peuple.

Son organe magnifique, d'une puissance et d'une étendue peu communes, d'une homogénéité parfaite dans tous les registres, embrasse près de trois octaves, sans rien perdre, soit à l'aigu, soit au grave, de ses qualités de force, ni de timbre. Après une carrière lyrique qui remonte déjà à vingt ans, il est resté aussi pur, aussi sonore, aussi inaltérable qu'au premier jour.

Depuis 1896, où M. Vinentini avait eu la bonne fortune de l'attacher à notre troupe lyrique, Mme Litvinne a chanté sur toutes les grandes scènes d'Europe, celle de l'Opéra exceptée, où sa place serait cependant marquée. Elle a parcouru en triomphatrice l'Amérique ; en 1899, elle a été choisie par Lamoureux pour créer *Tristan et Isolde* lors des représentations de cet ouvrage organisées au Nouveau-Théâtre de Paris, par le regretté chef d'orchestre ; l'année dernière, elle a repris *Alceste*, de Gluck, à l'Opéra-Comique, avec un succès presque sans précédent dans les annales de ce théâtre ; l'été dernier, elle a été engagée à Amsterdam par le Wagnersverein du docteur Viotta, pour y jouer le personnage de Kundry dans *Parsifal* ; cet hiver même, la Monnaie de Bruxelles a remis pour elle à la scène l'*Armide* de Gluck, qu'elle a joué trente-huit fois, sans interruption, devant des salles comblées ; et elle vient tout récemment, il y a un mois à peine, de créer à Monte-Carlo, le dernier ouvrage de Saint-Saëns, l'*Ancêtre*. Il va sans dire qu'elle n'a pas oublié pour cela son pays natal, et chaque année, elle retourne donner une série de représentations à Saint-Petersbourg, où elle compte toujours, parmi ses auditeurs les plus assidus, l'Empereur Nicolas II qui professe pour elle une admiration particulière.

Son répertoire, des plus vastes et des plus éclectiques, témoigne de l'extraordinaire souplesse de son talent ; il comprend en effet, *Don Juan*, de Mozart ; *Alceste* et *Armide*, de Gluck ; la *Vestale*, de Spontini ; les *Troyens*, de Berlioz ; *Ernani*, le *Bal masqué*, *Simone Boccanegra*, *Ruy Blas*, *Le Trouvère*, *Rigoletto*, *Aïda*, de Verdi ; *La Juive*, d'Halévy, les *Huguenots* et l'*Africaine*, de Meyerbeer ; *Hamlet*, d'Ambroise Thomas ; *Faust*, de Gounod ; le *Cid* et *Hérodiade*, de Massenet ; *Henri VIII*, *Samson* et *Hélène*, de Saint-Saëns ; *Judith*, de Serow ; *Roussalka*, de Dragomirski ; enfin *Lohengrin*, *Tannhauser*, *Tristan et Isolde*, *Parsifal* et le *Ring*, de Wagner, qu'elle chante également dans les trois langues allemande, française et italienne. Mais c'est surtout dans les ouvrages classiques et wagnériens qu'elle s'est spécialisée ces derniers

temps, et nous avons pu juger de l'admirable interprétation qu'elle en a su réaliser.

Mme Litvinne, que se disputent à l'envi tous les grands théâtres d'Europe et d'Amérique, garde néanmoins pour notre pays une prédilection spéciale. Elle a récemment acheté l'ancien atelier du peintre Gérôme, au n° 65 du boulevard de Clichy à Paris, et c'est là, dans ce décor fastueux où elle a rassemblé les plus riches trésors d'art, qu'elle vient se reposer des fatigues de ses tournées artistiques.



MUSIQUE D'ÉGLISE

Un journal de Lyon, dans son compte rendu du sacre de Mgr Déchelette à la Primatiale, écrivait lundi dernier : « La Maîtrise de Saint-Jean a fait entendre une messe en plain-chant grégorien, le commun en style sévère. »

Cette phrase nous semble à la fois mystérieuse et inexacte. Que peut bien signifier « le *commun* en style sévère ? » Et qu'était donc cette messe en plain-chant grégorien ? C'était la *Messe de Sainte-Cécile* de Gounod, qui ne ressemble guère à du plain-chant puisqu'elle est écrite à quatre voix inégales... Le chant grégorien ne parut guère, pour ne pas dire pas du tout, pendant cette messe solennelle.

A part ces détails, l'information de notre confrère est exacte.



LE CORRÉGIDOR DE WOLF

Au nouvel Opéra-Comique de Berlin, dirigé par M. Grégor, on vient de donner la première exécution du *Corrégidor* d'Hugo Wolf. C'était la première audition de cet ouvrage dans la capitale de l'empire. L'impression a été médiocre, bien que la mise en scène et l'exécution aient été excellentes, au dire de la presse locale.



MANUEL GARCIA

Manuel Garcia, l'inventeur du laryngoscope et frère de l'immortelle cantatrice Malibran, a célébré son cent-unième anniversaire. La santé de l'heureux jubilaire est toujours très bonne, sa mémoire, toutefois, n'est plus fidèle. M. Garcia reçoit fort peu de monde et mène une vie très retirée et paisible.

CRITIQUE MUSICALE

Quelques personnes se plaignent parfois de la sécheresse de style de certains critiques. Oseraient-elles faire un tel reproche à notre compatriote Louis Schneider ? Celui-ci, qui fait fonction de critique musical au *Gil Blas*, écrivait, le 24 mars dernier, dans un compte rendu du festival Mozart organisé par M. Reynaldo Hahn :

« Il semblait que l'assistance ultra-élégante, qui était venue goûter la grâce maîtresse dont est enrubannée la musique de Mozart, s'était mise à l'unisson de cette musique. Ce n'étaient partout que diamants, dentelles ; il neigeait de la poudre de riz dans la salle, et les toilettes féminines versicolores donnaient cette sensation d'arc-en-ciel qui, selon moi, symbolise la douceur sereine des inspirations mozartiennes.

« Mme Lili Lehmann, l'admirable cantatrice qui, avec ses cheveux blancs, ressemble à un grand paysage d'hiver, etc. »

Ah ! ma chère !...



ŒUVRES NOUVELLES

M. Claude Debussy achève en ce moment une trilogie sur un poème tiré d'une antique légende scandinave : *La Norne*. M. Jules Massenet travaille à un drame lyrique dont il écrit lui-même le livret d'après le roman *Fécondité*, d'Emile Zola.



Concerts annoncés



Mercredi, 4 avril, aux Folies-Bergère, à 8 h. 3/4 concert supplémentaire des Grands Concerts avec le concours de la Schola Cantorum. Au Programme : Scène religieuse de *Parsifal* ; Symphonie en ré mineur de G. M. Witkowski, ouvertures de *Léonore* et du *Vaisseau-Fantôme*.

Jeudi, 5 avril, aux Folies-Bergère, concert Paderewski.

Vendredi, 6 avril, aux Folies-Bergère, concert spirituel : *La Passion* d'Alexandre Georges.

Samedi, 7 avril, 2, rue Vauban, sixième heure de musique moderne de la *Revue Musicale de Lyon*.



Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS